

sellschaftlichen Struktur, innerhalb welcher Varèse lebte. Daß Varèse die fundamentalen Widersprüche seiner Gesellschaft nicht nur erkannt, sondern deren Auswirkung auf den künstlerischen Produktionsprozeß selber durchschaut hat, daß diese Widersprüche schließlich explicite zum Agens seiner Werke geworden sind, verschafft dem Komponisten einen Platz in der neueren Musikgeschichte, der zu bedeutend ist, um einfach irgendwo zwischen Stravinsky und Schoenberg angesiedelt zu werden. Im Gegenteil ist es von großer Nützlichkeit, die gesellschaftliche Problematik des Varèse'schen Werkes und ihre Reflexion im Material selber endlich näheren Untersuchungen zu unterziehen. Sie könnten zu einer grundsätzlichen Revision nicht nur der neuesten Musikgeschichtsschreibung, sondern auch des Begriffes musikalischer Produktion in unserer Zeit selber führen.

Reinhold Brinkmann

ANMERKUNGEN ZU VARESE

Die Analyse der Werke von Varèse, erklärte 1959 Heinz-Klaus Metzger, könne „den heutigen Komponisten nicht weit führen“, denn: es „bliebe mit ein paar längst aufgearbeiteten futuristischen Projekten in der Hand zurück, wer Varèse immanent kompositorisch zu begreifen unternähme“¹. Und in der Tat: Varèse-Aufführungen, geraten sie so wie eben verklungene von „Hyperprism“, scheinen dieses Verdikt nur zu bestätigen. Kritiker pflegen dann - wie schon Metzger² - vom Ausbruch aus dem „Zirkel des Ästhetischen“ oder von Ähnlichem zu reden; und ob sie schließlich den Eindruck des Gehörten wie Newman als einen „Feueralarm im Zoologischen Garten“³ oder wie Stuckenschmidt als „Drohung der Maschinenwelt“ im „Zeitalter der Angst“⁴ umschreiben, schrumpft fast zur Ausdrucksnuance desselben Sachverhalts: der betroffenen Ratlosigkeit ob eines ihnen barbarisch anmutenden Getönes.

Nun hat Varèse selbst - Henry Cowell entgegenend - sich gegen die simple Zurückführung auf den Futurismus zur Wehr gesetzt. Er weist dabei auf seine bereits 1917 publizierte Ablehnung des futuristischen Konzepts hin, die damals lautete: „Warum denn imitieren die italienischen Futuristen sklavisch nur das, was in unserem täglichen Leben ohnehin offenbar und manifest ist? Ich jedenfalls träume von Instrumenten, die dem Denken gehorchen, und indem sie bislang ungeahnte Klänge ermöglichen, sich allen Kombinationen unterwerfen, die ich vorzuschreiben beliebe, allen Forderungen meines inneren Rhythmus gehorchen“⁵. Natürlich - kaum erfüllen Werke stets nur das vom Komponisten Intendierte. Aber der widersinnig scheinende Vergleich der Klangorganisation bei Varèse mit den Schallerzeugnissen der Intonarumori besagt in der Zuspitzung Metzgers mehr und hat überdies einen sehr interessanten Hintergrund. Ästhetische Qualität wird negiert oder doch wenigstens für unerheblich erachtet; das Werk ist reduziert auf seine vorgeblich bloße gesellschaftliche Funktion. Varèse - der blanke Bürgerschreck. Auffällig nun ist die Adresse an die jungen Komponisten in Metzgers Satz. Sie erscheint eher als Reflex. Die musikalische Avantgarde der frühen Kranichsteiner Jahre nämlich, die Varèse zu Recht als einen ihrer großen Ahnen entdeckte, hat Varèse-Analysen, etwa analog den zentralen Webern-Interpretationen, nicht vorgelegt. Von Boulez immerhin gibt es aus dem Jahr 1957 einige wichtige Sätze über die Funktion von Klang und Intensität für die musikalische Struktur und über Varèses Stellung zur gleichschwebenden Temperatur, und: Boulez vor allem - auch Maderna - hat Varèse aufgeführt. Für Stockhausen dagegen, wiewohl auch er - stets mit Bezug auf „Ionisation“ - die Verdienste von Varèse um die Emanzipation der

Geräuschfarben mehrfach hervorhebt, scheint das Komponierte, das Werk peripher. Es wird, wie in einem Text der Jahre 1952/53, geradewegs zur Schallquelle degradiert; ist etwas, das zur intensiveren Beobachtung von „Schallvorgängen in der Natur“⁶ anregt.

Die Vermutung liegt nahe, daß auch Aufführungen solches Denken reflektieren. Konkret: wenn - wie in der eingangs gespielten Aufnahme - am Beginn von „Hyperprism“ immer noch die naive Freude an der einst so skandalösen Sirene dominiert, während es der Vorschrift der Partitur gemäß, wo die Sirene pp einsetzt, (unter anderem) um eine Amalgamierung von mehrfach gebrochenen Instrumental- und Geräuschfarben mit dem Sirenenklang geht, wird einseitig die scheinbar futuristische Kehrseite dieser Art von Klangorganisation herausgestellt. Betrachten wir lediglich die Relation der Blechgruppe zum Sirenen-ton. Während die Sirene bei dynamischer Veränderung gleichzeitig ein ungestuftes Kontinuum von Tonhöhen erschließt, wird die auf einen Ton cis fixierte Tenorposaune dem Sirenenklang angenähert: das cis wird wechselnd - und zwar in Korrespondenz zur Sirene - durch ein Glissando von unten bzw. oben erreicht, dem aber noch die distinkten Halbtonstufen eingeschrieben sind. Indem Tenorposaune und Hörner nur das eine cis in changierenden Farben, Spielweisen, Intensitäten und Dauern differenzieren, gibt die Tonhöhe ihre traditionelle Vorrangstellung auf und tritt als ein Element in die umfassende Klanggestalt ein, deren innere Veränderungen komponiert werden. Das erste Instrumentalglissando erscheint parallel zum Sireneneinsatz in der Tenorposaune. Aus dem abbrechenden Posaunenklang entwickelt sich über der aufblendenden Sirene mit der bekannten (und in diesem Stück durchgängig angewandten) Technik des instrumentalen Rests bei Farbübergängen crescendo die Hornfarbe. Während aber der Sirenen-ton mit Beginn von T. 5 zurückgenommen wird, expandiert das Horn zu dreifachem Sforzato. Unter dem sfff noch tritt die Tenorposaune mit langem Glissando von oben wieder ein; sie bleibt beim Abbrechen des Hornes allein zurück, doch erfolgt jetzt gleichzeitig ein Reflex der Sirene, weniger ausladend als der erste, wonach beide Instrumente decrescendieren und von der Hörnergruppe abgelöst werden. Der Übergang ist sehr sorgfältig abgewogen: noch am Ende von T. 5 tritt zu den beiden abschwellenden Instrumenten (wobei die Posaune, die noch bis in den 6. Takt reicht, weniger stark decrescendiert als die mit T. 5 endende Sirene) akzentuiert die Baßposaune; zum Hörnereinsatz ist die Sirene abgeklungen, die Baßposaune zum piano zurückgenommen, die Tenorposaune färbt überlappend den neuen Klang knapp an. Über dynamisch belebter Baßposaune wird der mit dem Ton cis verbundene Klang in T. 6 durch die Kombination von drei gleichen, aber je verschieden artikulierten Instrumentalfarben neu modelliert: das 1. Horn hält das cis crescendo aus, 2. und 3. Horn bilden einen kleinen Farbenkanon, wobei Flatterzunge und normal gestoßener Ton einander bei jeweils divergenten Dauern und Intensitäten überlagern. Zum Zielpunkt der Hörnergruppe erscheint mit T. 7 wieder - im pp - die Sirene, bald überdeckt von der neu einsetzenden Tenorposaune, die im Folgenden das Sirenenkontinuum durch gehäufte Glissandi in instrumentale Bewegungen übersetzt. In T. 12 wird dann später das Glissando im 1. Horn als normale Sechzehntel-Triole dem gestuften Tonhöhenverlauf einverleibt.

Das hier umrißhaft Angedeutete wäre nun in Relation zu setzen zu einem sehr differenzierten Geschehen im Apparat der Geräuschinstrumente, um die komplexe Klangstruktur dieses Eröffnungsabschnitts adäquat zu beschreiben. Unzweifelhaft konstituiert sich „Hyperprism“ aus einer Folge solcher Klangkomplexe, wobei das gelegentlich bestimmende Hervortreten von rhythmischen oder auch melodischen Momenten als Akzentuierung innerhalb einer gewissen Mobilität zu begreifen wäre. Eine vergleichende

Analyse dieser Abschnitte, die Darlegung von Strukturkontrasten und -veränderungen würde einen ersten Ansatz zur Bestimmung des Varèseschen Formungsprinzips geben. Das wäre für „Hyperprism“ in Beziehung zu setzen zu traditionellen Momenten des Satzes wie der Form, die den strukturierten Klangkomplexen übergestülpt erscheinen: auskomponierte Doppelpunkte, die - gleich Kadenzen - Abschnitte markieren (T. 30, 61), der reprisenartige Einsatz eines dadurch herausgehobenen Schlußteils (mit T. 62 ff.) u.ä. Ohne Zweifel würde daraus eine differenzierte Anschauung der Komposition resultieren. Erst so wäre eine Beurteilung der Härte und Kantigkeit dieser Musik möglich, die sich als Ergebnis (oder Korrektiv?) einer sehr subtilen Klangorganisation profilieren würde. Vielleicht aber hörte man sie dann bereits ein wenig anders.

Dieses alles wäre erst einmal zu leisten und dann, so meine ich, könnte man sich über den 'Bürgerschreck' Varèse neu verständigen. Doch sprengt das die Möglichkeiten eines zeitlich limitierten Kongreßreferats. Da ich vermute, daß gerade die Relation von Klangstruktur und Formprozeß von Herrn Boehmer erörtert werden wird (jedenfalls legen das seine bisherigen knappen Äußerungen zu Varèse nahe⁸), gehe ich abschließend auf einen anderen Aspekt ein: den der Tonhöhenorganisation.

Vor dem Fehlschluß, daß die „Entthronung“ der Tonhöhendimension, die notwendige Aufhebung ihrer Dominanz unter dem Primat des „organisierten Klangs“, wie Varèse selbst sein Kompositionsprinzip nennt, von einer Untersuchung der Intervallrelationen, des Tonvorrats u.ä. dispensiere, ist zu warnen. Schon die einfache Überlegung, daß zur Durchartikulation eines Klangkomplexes auch die der Tonhöhen (bzw. Intervallbeziehungen) gehört, dürfte zu große Geringschätzung gar nicht erst aufkommen lassen. Unschwer ist festzustellen, daß diese Klangkomplexe in „Hyperprism“ auf einer je spezifischen Auswahl von Tonhöhen basieren, die in Verbindung zu den in Gruppen gespaltenen Instrumentalfarben ausgeformt ist. Leicht ist auch zu bemerken, daß die Überleitungstechnik für die Abschnittsgrenzen durch instrumentale Timbres die Tonhöhenüberlappung einbezieht; die Instrumentalfarbe, die aus dem Ende eines Abschnitts herauswächst und in den Anfang des nächsten hinübergebunden ist, wird an fixe Höhen gekoppelt. Daß endlich die vieltönigen Komplexe intervallisch in Gruppen nach dem von Pousseur bei Webern entdeckten Prinzip der Sekundverspannungen strukturiert werden, wird man ebenfalls erkennen. Darüber hinaus möchte ich auf eine Bewegung im Tonvorrat des Schlußteils hinweisen, die mir signifikant scheint für die strukturellen Veränderungen.

Der Schlußteil wurde aus seinem reprisenartigen Beginn mit T. 62 als solcher definiert. Es handelt sich um eine veränderte, verkürzte Wiederaufnahme der Anfangsdisposition; Halteton und Glissando im Blech (hier zuerst Horn, dann Tenorposaune) stehen wie dort in Beziehung zum Sirenenklang. Doch sind Horn wie Tenorposaune hier statt auf cis auf das quinttiefere fis zentriert. Ein Moment traditioneller Formdisposition ragt in die neue Klangwelt hinein. Der Schlußteil besteht aus vier deutlich unterschiedenen Abschnitten, die vom Bläserensemble her charakterisiert sind durch den Wechsel von Horn und Posaune im ersten, durch Parallelführung von Flöte und Klarinette im zweiten, durch Absenz der Bläser im dritten und durch Tutti (nach einem knappen Hörnersatz) im vierten und letzten. Im ersten Abschnitt (demjenigen mit Reprisencharakter) kommen 11 verschiedene Töne vor; der Ton cis, in der Eröffnung des Stücks akzentuiert, fehlt. Im zweiten Komplex figurieren im Holz 10 verschiedene Töne, es fehlen cis und d; beide aber, die das Zentralintervall der Eröffnung bilden, sind hier durch einen Ton der Baßposaune gleichsam zusammengefaßt, der als Viertelton zwischen cis und d gefordert wird. Im

Schlußabschnitt schließlich sind alle zwölf Töne versammelt. 9 Instrumente umfaßt das Bläserensemble in „Hyperprism“, so kann der Schlußakkord normal nur neuntönig sein, ein zehnter Ton tritt durch Triller in der kleinen Flöte hinzu. Ausgespart bleiben cis und d. Kaum möglich, hier einen Zufall zu sehen.

An der Formulierung des Schließens ist aber nicht die Tonhöhendimension allein beteiligt. In die dargelegte Organisation des Tonvorrats wird ganz am Ende, im vorletzten Takt eingegriffen, und zwar zugunsten der Klanggestaltung. Aus dem zehntönigen Schlußakkord scheiden mit den beiden tiefsten Instrumenten, den Posaunen, die Töne b und h aus. Das geschieht allein aus Gründen des Timbres. Im vorletzten Takt nämlich setzen an gleicher Stelle, vom piano zu mehrfachem fortissimo crescendo, durch Becken und Triangel bestimmte Geräuschklänge ein. In dem Moment, da die jetzt hellen Bläserfarben mit den überaus scharfen Geräuschtimbres bei äußerster Lautstärke zur Unterscheidungslosigkeit verschmelzen, bricht der Klang ab. Der Schluß von „Hyperprism“ bezeugt die Klangidee des Ganzen. Diese wenigen Anmerkungen zu Varèse bezweckten vornehmlich eines: hinzuweisen auf die offenbare Unzulänglichkeit des vorherrschenden Varèse-Bildes, aufzufordern zu einem differenzierteren Blick auf sein Werk. Es genügte, dies an einem Stück zu demonstrieren.

Varèse hat 1948 bemerkt, gelungene Werke seien „nicht das Ergebnis glücklicher Umstände, neuer Erfindungen, Ausbeutung neuer Formeln“, vielmehr seien sie durchweg „produziert in der Hoffnung darauf“⁹. Die Darstellung seiner kompositorischen Physiognomie einst wie heute mutet an wie eine kurzgeschlossene Fehlinterpretation dieser Worte. So unangemessen es, bei allem Verständnis für den Schock, den seine Kompositionen auslösten, 1930 war, Varèse als sektiererischen Propheten anzusehen, die Werke als das barbarische Ende von Musik zu verdammen, so blind ist es heute, ihn als genialen Vorläufer der Avantgarde zu rühmen, um gleichzeitig die vorgeblich dilettantische Primitivität des Komponierten zu belächeln. Varèse war kein Jules Verne.

Anmerkungen

- 1 H.-Kl. Metzger, „Hommage à Edgard Varèse“, Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 2, 1959, 63.
- 2 A. a. O., 55.
- 3 Zitiert nach H. H. Stuckenschmidt, „Schöpfer der neuen Musik“, Frankfurt/Main 1958, 67.
- 4 A. a. O., 68 f.
- 5 Leserbrief von Varèse, MQ 42, 1955, 574 (Original englisch).
- 6 P. Boulez, „Tendances de la musique récente“, in: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966 (Erstveröffentlichung in RM 236, 1957).
- 7 K. Stockhausen, „Texte“ I, Köln 1963, 32 ff.
- 8 K. Boehmer, „Werk - Form - Prozeß“, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, hrsg. U. Dibelius, München 1969 (= Reihe Hanser 28), vor allem 59 f. Hier zeichnet sich erstmals eine Revision der gängigen Varèse-Interpretation entscheiden ab.
- 9 Zit. nach MQ 52, 1966, 156 (Original englisch).